

欧洲文论简史

上希腊罗马至十九世纪末

伍蠡甫 著

欧洲文论简史

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北 京 新 华 印 刷 厂 印 刷

字数 260,000 开本 787×1092 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $12\frac{5}{8}$ 插页 2

1985年8月北京第1版

1985年8月北京第1次印刷

印数 0,001—8,000

书号 10019·3791 定价 2.05 元

目 次

第一章	古代希腊	1
第二章	罗马时期	31
第三章	中世纪	49
第四章	文艺复兴运动时期人文主义	60
第五章	十七、十八世纪古典主义、反古典主义	93
第六章	十八、十九世纪德国古典美学	110
第七章	十八世纪启蒙运动时期(附: 前浪漫主义)	133
第八章	十九世纪(一) 浪漫主义	210
第九章	十九世纪(二) 批判现实主义	264
第十章	十九世纪(三) 实证主义、自然主义	287
第十一章	十九世纪(四) 封建社会主义、空想社会主义	317
第十二章	十九世纪(五) 经验批判主义、唯美主义、印象主义	332
第十三章	十九世纪(六) 非理性主义——唯意志论、象征主义、神秘主义、直觉主义	361

第一章 古代希腊

古代希腊是欧洲文化的摇篮。希腊在其原始社会和氏族社会阶段,已有丰富的神话,它更是希腊文化艺术的源泉。马克思指出:“希腊神话不只是希腊艺术的武库,而且是它的土壤。”并且“成为希腊人的幻想的基础”。“希腊艺术的前提是希腊神话,也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。”^①由于这个前提的决定,希腊奴隶社会阶段大量存在着创作出于神的灵感的文艺观,而且远在柏拉图之前,便已流行。公元前九至八世纪盲诗人荷马就已说过:是九位文艺女神(总称缪斯)教会人们咏诗、歌唱,并编造谎言,但是诗中有高尚的心灵和充满魅力的语言。^②公元前七百年左右,诗人赫西俄德描写自己在神圣的赫利孔山下牧羊,缪斯教他如何吟诗,那开章明义的一句话就是:“我们会把许多谎言说得好似真理,然而,如果愿意,也会把真理宣告。”^③以上寥寥数语,却触及诗创作的起源以及诗

① 马克思《政治经济学批判·导言》,《马克思恩格斯选集》第二卷,第113页。

② 荷马《奥德赛》第八卷,486—491行,第十一卷,345—351行,参考陈洪文译文。见《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义(一)》,中国社会科学出版社,1980年。

③ 赫西俄德《神谱》,陈洪文译。见同上书。

人想象和诗的语言等问题，可以代表最早的希腊文艺观或诗论，但它们都是唯心论的。不过，到了公元前五世纪，唯物主义哲学影响开始进入文艺理论，同唯心论相对抗。赫拉克利特（约公元前 540—480，或 530—470）宣称：“世界是包括一切的整体，它并不是由任何神或任何人所创造的，它在过去、现在和未来都是按规律燃烧着、熄灭着的永恒的活火。”^①与此同时，赫拉克利特否认艺术为神的产物，而主张“艺术摹仿自然”。他是欧洲文论史上首次提出尊重自然、现实的摹仿说，树立了唯物论的文艺观，并且早于亚里斯多德的自然摹仿说约有一个半世纪。但是，后于赫氏几十年，更有诗人品达（公元前 522—442）标举天才之说，在当时看来，是和摹仿说相对立的：“诗人的才能是天赋；没有天才而强学作诗，喋喋不休，好比乌鸦呱呱地叫，叫不出什么名堂来。”^②从此以后，在希腊诗论或文艺观中，灵感、天才同摹仿自然两者并存，而到了柏拉图，作为摹仿的对象则从自然转变为“理念”或神。此外，当时还不存在浪漫主义和现实主义的名词术语，但这两种精神已在文艺理论战线上有所表现了。不仅如此，古代希腊的文论还从一般的阐述提到了美学高度，标志着欧洲美学史的开端，涉及文艺方面美与真、美感与快感、艺术形式美及其规律等，这些也是古代欧洲文论史的重要组成部分。下面介绍几个基本情况。

首先，古代希腊文论和美学的发展到了公元前四至三世

① 罗森塔尔、尤金合编《简明哲学辞典》第 661 页引。

② 杨绛译自法译本品达《奥林匹克颂》。《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义（一）》，中国社会科学出版社。

纪的一百数十年，进入高峰，也正是在希腊文学创作、悲剧和喜剧的黄金时代（公元前五至三世纪）之后，因为理论批评原是创作经验的总结，它的发展往往后于创作，古代希腊也不例外。

其次，古代希腊讨论诗和文艺问题的，大都是哲学家、思想家，他们的政治立场不相同，大致上分别属于奴隶主阶级的贵族派、民主派和中间派，他们的文艺观点基本上和他们的政治观点相一致。就发展过程说，主要有德谟克利特的唯物论、苏格拉底的功利论、柏拉图的客观唯心论、亚里斯多德的唯物论的文艺批评，不过所谓唯物论也并非绝对的，都含有一定的唯心论因素。

再次，就其对后来的影响而论，柏拉图的唯心主义文艺观经过罗马时期普罗提诺的新柏拉图主义而增加了神秘色彩，影响及于中世纪经院哲学唯名论者奥古斯丁与阿奎那的神学的文艺观，并从十八世纪开始先后为康德与黑格尔所继承、发扬，至于十九世纪初欧洲浪漫主义思潮的强调灵感、天才，也可溯源于柏氏。总之，柏拉图对欧洲文论的影响是较为深远的。亚里斯多德的《诗学》直到文艺复兴时期才开始引起意大利批评界的注意，作了详细的注疏和研究。亚氏的摹仿说和罗马时期贺拉斯的寓教于乐说，则为十七世纪古典主义的诗论所继承，而后者在一定程度上乃近代欧洲现实主义理论的先驱。至于近代欧洲关于形象思维的研究，则又可溯源于亚氏关于摹仿和想象的一些看法。

下面分别介绍德谟克利特、苏格拉底、柏拉图和亚里斯多德的重要论点。

德谟克利特

德谟克利特(Demokritos, 约公元前 460—370) 是唯物主义哲学家, 继留基伯(Leucippus, 约公元前 500—440) 之后, 提出原子说。马克思和恩格斯称他为“经验的自然科学家和希腊人中第一个百科全书式的学者”。他在政治上拥护奴隶主阶级的民主派, 认为:“在一种民主制度中受贫穷, 也比在专制统治下享受所谓幸福好得多, 正如自由胜于奴役。”当然他所说的“自由”, 是有阶级局限的, 并不等于奴隶阶级争取的自由。雅典的群众很喜欢听德谟克利特朗诵自己的作品, 还给他建立一座铜像, 但是主张恢复贵族奴隶主统治的柏拉图却对他深为不满, 传说曾企图焚毁他的全部著作(共五十二部)。现在保留下来的, 只有一些书名, 如《论诗的美》、《论音乐》、《节奏与和谐》等, 以及旁人引用过零星片段的话, 从中也可以大概知道他的文艺观。^①

德谟克利特从原子说出发, 认为原子流的射出产生事物的影像, 后者作用于人的感官和心灵, 予人以感觉和思想。他根据这种朴素的唯物主义认识论, 继赫拉克利特之后, 主张艺术摹仿自然说。“在许多重要的事情上, 我们是摹仿禽兽, 作禽兽的小学生的。从蜘蛛我们学会了织布和缝补; 从燕子我们学会了造房子; 从天鹅和黄莺等等歌唱的鸟学会了唱歌。”同时, 德谟克利特还把摹仿和劳动实践相结合:“如果儿童让

^① 见《古希腊罗马哲学》第七章《留基伯与德谟克利特》, 三联书店, 1957年。下面的引文, 均见此书。

自己任意地不论去做什么，而不去劳动，他们就学不会文学，也学不会音乐，也学不会体育……。”换句话说，文艺起源于摹仿，并和实践活动分不开。

另一方面，德谟克利特强调文艺创作须凭灵感和热情。“一位诗人以热情并在神圣的灵感之下所作成的一切诗句，当然是美的。”罗马哲学家西塞罗（公元前106—43）还提到德谟克利特“不承认有某人可以不充满热情而成为大诗人”^①。因为德氏削弱赫拉克利特摹仿说的唯物论观点，赞美“荷马，赋有神圣的天才，曾作成了惊人的许许多多各式各样的诗。”也就是说，诗人凭天才和灵感来写作，其中神是起着决定性作用的。这里既和柏拉图的灵感论有相通之处，又为天才说的滥觞。

此外，德谟克利特还把诗和文艺的美与美感，同善相结合，同有用相结合。“只有天赋很好的人能够认识并热心追求美的事物。”“大的快乐来自对美的作品的瞻仰。”但是“不应该追求一切种类的快乐，应该只追求高尚的快乐”。因此，艺术的本质寓于美和善的统一。不仅如此，伊壁鸠鲁派哲学家裴罗德谟（约公元前110—40/35）更引用了德谟克利特关于音乐的看法：“相对地说，音乐是一种比较青年的艺术，其原因在于使音乐产生的不是必需，而是奢侈。”^②这段话和当时苏格拉底所主张美与善都以功用为标准，意思相同。

最后，德氏还有一论点值得注意：“动物只要求它所必需的东西，反之，人则要求超过这个。”这里不仅显然和上文反对奢侈相矛盾，而且为后来从游戏说或剩余精神说来阐明艺术

① 西塞罗《神性论》第一卷，第三十八章，第80节。

② 裴罗德谟《论音乐》第四卷，第三十一章。

的本质，开辟了道路。

综合以上几点，我们不难看出作为原子说和唯物主义哲学的代表之一的德谟克利特，在文艺问题上却表现了不少唯心论观点。这也不足为奇，在他之后欧洲的文论家也往往是唯物、唯心论兼而有之，关键在于孰为主导的、基本的一面。因此，对于一家之说作比较全面的分析介绍，是有利于正确的评价的。

苏格拉底

苏格拉底(Sōkratēs，公元前469—390)传说是石匠的儿子，喜欢谈论哲理，但没有写下著作。他主张“美德即知识”，而有知识的人以其美德来治理国家。他自称为“爱智者”。他的思想由学生克色诺芬(Xenophōn，约公元前430—355)记载在《回忆录》中，他的得意门人柏拉图加以引申和发展。苏格拉底认为世界上的事物并不存在客观规律，都是出于神的安排，而贵族奴隶主的统治则体现了神的意旨，换言之，他宣扬唯心主义的神学目的论。他的学说引起工商奴隶主的民主派的极端不满，民主派政府终于处他以死刑。至于他的文艺观，主要是从神学目的论引出美、善合一的功用论。

首先，神根据功用的目的创造万物，其中包括人，人之所以不同于动物而有手，有心灵，这也是出于神赐。因此哲学的任务，首须认识人自己和人的心灵，而这种认识和知识，必将导致人的美德。因此，苏格拉底主张美和善相统一，并且都以实际功用为标准。他说：“我们使用的每一件东西，都是从同

一角度，也就是从有用的角度来看，而被认为是善的，又是美的。”因此，“粪筐”由于“适合它的目的”，“也是一件美的东西”；相反地，如果“另一个不能，那末，金的盾牌也是丑的了”。一句话：“每一件东西对于它的目的服务得很好，就是善的和美的，服务得不好，则是恶的和丑的。”^① 苏氏的文艺观和功利、道德以至政治的目的紧密联系，而这目的为神所决定，并体现在贵族奴隶主的统治中。实质上，苏格拉底是主张文艺须宣扬政权神授的思想，这种观点为柏拉图和普罗提诺所继承与发扬，并成为欧洲中世纪文论的核心。但是他强调文艺须更多地描写社会和人，这还是可取的。

其次，苏格拉底在文艺创作实践方面，还给希腊的摹仿说传统有所补充，从而增强作品的功用。苏格拉底有一次到雕刻家克莱陀的工作室里，并对他说：“你把活人的形象吸收到作品里去，使得作品更逼真。”“你摹仿活人身体的各部分俯仰、屈伸、紧张、放松这些姿势，使得你所雕刻的形象更真实、更生动。”“把各种活动中的情感也描绘出来，引起观众的快感。”“把搏斗者威胁的眼色和胜利者的兴高采烈的面容描绘出来。”苏格拉底还总结一句：“每一雕刻家应通过形式表现心理活动。”^② 似乎可以说，苏格拉底是西方第一个人从形式和内容的统一来阐述艺术形象问题的，而所谓形象逼真则由于正确把握人物外形而写出人物内心世界。苏格拉底对艺术形

① 蒋孔阳译：克色诺芬《回忆录》第三卷，第八章，《西方文论选》上卷，第8—9页。

② 朱光潜译：克色诺芬《回忆录》第三卷，第十章，《西方文论选》上卷，第10页。

象的看法无疑是正确的，并且经过柏拉图、亚里斯多德和以后的文论阐发，产生深远影响。这个问题乃是文艺创作的重要原则之一，我国西汉刘安（淮南子）提出神为形之“君”，东晋顾恺之讲求“以形写神”，同苏氏所说意思一样，但苏格拉底比刘安要早一个世纪。

柏 拉 图

柏拉图(Plato, 公元前 427—347)出身雅典贵族奴隶主阶级，父、母的远祖曾经是雅典的最高统治者——国王或执政。他力图恢复贵族奴隶主政权，积极参加了和奴隶主民主派的斗争，并曾去意大利宣扬他的政治理想，加以实现，都以失败告终。他从苏格拉底学了八年哲学，后来在雅典创立学园，授徒讲学四十一年，成为西方客观唯心主义哲学创始人。他有许多弟子，最著名的是亚里斯多德。柏拉图用对话体写了许多著作，假设某人和老师苏格拉底环绕若干问题，一问一答，老师大发议论，比喻丰富，语言生动，从而说服对方，解决问题，实际上都是柏拉图自己的观点、主张或论断。其中最著名的是《理想国》，描绘他所理想的贵族奴隶主统治的雅典城邦的政治、道德、军事以至文艺等。其他对话也涉及文艺和美学问题，如《伊安篇》，诗和灵感；《斐德若篇》，文章的条件以及灵感与迷狂；《大希庇阿斯》，美与善、美与丑；《会饮篇》，真、善、美的统一；《斐利布斯篇》，快感、痛感与悲剧、喜剧，等等。^①

① 以上均见朱光潜译柏拉图《文艺对话集》，人民文学出版社，1980年。下面的引文，均据朱译。

柏拉图肯定一个永恒的、绝对的“精神”或“真理”，称之为“理念”或“理式”，它超越物质世界而客观地存在着，并决定后者的一切事物，而一切事物乃“理式”的摹仿，“理式”的影子。他就这样建立了客观唯心主义哲学体系，并把它运用于社会、政治方面。实际上，柏拉图所谓的“理念”，就是“神”或“上帝”的代称，他宣扬理念就是歌颂神和神的权威，借以鼓吹贵族奴隶主的政权出于神授，贵族奴隶主阶级永远是国家的主人。他宣称理想的国家的道德为智慧、勇敢、节制和正义，国中的人分为三个等级。第一等级是凭智慧以管理国家的哲学家，也称国王；第二等级是凭勇敢来保卫国家的武士，这第一、二等级统治国家；第三等级是从事手工业、商业和农业的“自由民”，他们服从统治，其道德准则为节制。以上三种人在各自岗位上的道德实践，共同体现了正义。至于广大的奴隶，则不作为理想国中的人来看待，也就无道德可言了。柏拉图就是从这样的哲学观点和政治观点来讨论文艺，主要涉及诗、诗与灵感、诗的本质和目的、诗人的任务和地位，并环绕美感、痛感，提出对悲剧和喜剧的看法等。下面试作简要的介绍。

首先一点是在柏拉图心目中，文艺的地位相当卑下，这是由于他的哲学体系所规定。他从客观唯心主义的“理念”说出发，不得不抛弃赫拉克利特、德谟克利特以来唯物主义的摹仿说传统，主张摹仿的对象不是自然、现实，而是理念、理式，搞出一个理念—现实—文艺的公式，即现实是对理念的摹仿，文艺是对现实的摹仿，文艺同至高无上的理念隔了三层，因而地位低下。他举例来说，画家画床，“在一种意义上虽然也是在

制造床，却不是真正在制造床的实体”。因为床的实体，乃是“‘床之所以为床’那个理式”^①。因此“床有三种。第一种是在自然中本有的，我想无妨说是神制造的，因为没有旁人能制造它；第二种是木匠制造的；第三种是画家制造的”。画家“摹仿神和木匠所制造的”，“和自然隔着三层”。至于悲剧作家，他“既然也是一个摹仿者，在本质上和国王和真理也隔着三层”^②。柏拉图从“理念”的高度出发，依照对“理念”摹仿的次第，规定了艺术家、诗人的地位。

其次，柏拉图站在同上的角度，探讨诗的起源和本质，提出了著名的神的灵感说。“神对于诗人们象对于占卜家和预言家一样，夺去他们的平常理智，用他们作代言人，正因为要使听众知道，诗人并非借自己的力量在无知无觉中说出那些珍贵的辞句，而是由神凭附着来向人说话。”^③“凡是高明的诗人，无论在抒情诗或史诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。”^④即便是荷马，他的本领也“并不是一种技艺，而是一种灵感。……有一种神力在驱遣。”^⑤这样看来，诗本质上是神的产物，诗人的创作动力是从神所获的灵感，诗人的身分是神的代言者。此外，

① 《理想国》第十卷，柏拉图《文艺对话集》第69页。柏氏所写《对话》，苏格拉底大都用发问语气，以唤起对方的思考，这里引文改为肯定语气，下同。

② 同上书，第70、71页。“自然”指“真实体”或“理念”、“理式”，柏拉图以理式起点为第一层。“国王”，指哲学家，“真理”的代表。以上均照朱注。

③ 《伊安篇》，同上书，第9页。

④ 《伊安篇》，同上书，第8页。

⑤ 《伊安篇》，同上书，第7页。

诗人更由于神的灵感而陷入迷狂。这种迷狂“是由诗神凭附而来的。它凭附到一个温柔贞洁的心灵，感发它，引它到兴高采烈神飞色舞的境界，流露于各种诗歌，颂赞古代英雄的丰功伟绩，垂为后世的教训。若是没有这种诗神的迷狂，无论谁去敲诗歌的门，他和他的作品永远站在诗歌的门外，尽管他自己妄想单凭诗的艺术可以成为一个诗人。他的神智清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了”^①。柏拉图还从反面来说明：诗人“不得灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话”^②。由此可见，灵感说也好，迷狂说也好，都出神赐，实质上是无理性、神秘的，正是它，形成了柏拉图诗论的唯心观点和反动性。

再次，柏拉图从理智对于理念、理式或神的观照，进而谈到诗或文章中真、善、美的统一。他宣称：“照真理说，……天外境界（按即神、理念、理式）存在着真实体，它是无色无形，不可捉摸的，只有理智——灵魂的舵手，真知的权衡——才能观照到它。”“在运行的期间，它很明显地，如其本然地，见到正义、美德和真知。”^③至于文章之中，“有一类文章却是可以给人教益的，而且以给人教益为目标的，其实就是把真善美的东西写到读者的心灵里去，只有这类文章可以达到清晰完美，也才值得写，值得读”^④。因此，柏氏得出一系列的论断，它们同样适用于文艺批评：“效能就是美的，无效能就是丑的。”“有能

① 《裴德若篇》，同上书，第118页。

② 《伊安篇》，同上书，第8页。

③ 《裴德若篇》，同上书，第122页。

④ 《裴德若篇》，同上书，第174页。

力的和有用的,就它们实现某一好目的来说,就是美的。”“有益的就是美的。”“我们认为美和益是一回事。”“所谓有益就是产生好结果的。”“产生结果的叫做原因。”“美是好(善)的原因。”“所以如果美是好(善)的原因,好(善)就是美所产生的。”^①也就是说,他主张美应和有用、有益相一致,并且三者都从属于奴隶主的理想国家的政治。他从这观点来看待诗和诗人,他的逻辑大致如下。美、用、益的统一乃“人性中最好的部分”或“理性的部分”,是真理的体现,情感、感伤等则和理性背道而驰,但是专事摹仿的诗人为了迎合群众,往往毋视理性,而追求情感。“他显然就不会费心思来摹仿人性中理性的部分,他的艺术也不求满足这个理性部分了;他会看重容易激动情感的和容易变动的性格;因为它最便于摹仿。”象这样的诗人,“我们要拒绝他进到一个政治修明的国家里来,因为他培养发育人性中低劣部分,摧残理性部分”。柏拉图谴责“摹仿诗人种下恶因,逢迎人心的无理性部分,并创造出一些和真理相隔很远的影像”^②。因此,他主张对于诗人应加以监督。“我们监督诗人们,强迫他们在诗里只描写善的东西和美的东西的影像,否则就不准他们在我们的城邦里做诗。同时也要监督其他艺术家们,不准他们在生物图画,建筑物以及任何制作品之中,摹仿罪恶,放荡,卑鄙,和淫秽,如果犯禁,也就不准他们在我们的城邦里行业。”^③柏拉图再度强调:“除掉颂神的和赞美好

① 《大希庇阿斯篇》,同上书,第195—197页。

② 均见《理想国》第十卷,同上书,第84—85页。

③ 《理想国》第三卷,同上书,第62页。

人的诗歌以外，不准一切诗歌闯入国境。”^①到了晚年，他更主张建立对诗歌的检查制度，并以法律加以保障。“真正的立法者，应当说服诗人，如果说服不了，就应当强迫诗人，用他那优美而高贵的语言，去把善良、勇敢而又在各方面都很好的人，表现在他的诗歌的韵律和曲调当中。”必须做到“没有为法律的守护人所批准的诗歌，也不是任何人都敢于唱的，……只有经过评判，被认为是神圣的诗，献给神的诗，并且是好人的作品，正确地表达了褒或贬的意思的作品，方才被准许”^②。总而言之，在柏拉图的理想国中，只有颂神的诗，宣扬人性的理性部分、否定情感、伤感的诗，才是合格的诗，而合格的诗人也必须首先是赞美理想国的统治的好人。

最后，柏拉图提到美学高度，从快感、痛感来批判诗中的悲剧和喜剧，表现了自己是理想城邦的忠诚的保卫者。他指出快感和痛感的区别。“真正的快感来自所谓美的颜色，美的形式，它们之中很有一大部分来自气味和声音。”其特征就在于“缺乏这类事物时我们并不感觉到缺乏，也不感到什么痛苦。”这种快感“并不和痛感夹杂在一起”^③。而“愤怒，恐惧，忧郁，哀伤，恋爱，妒忌，心怀恶意之类情感”，则是“心灵所特有的痛感”^④。他认为，象这“哀恸的情感”，“不是人性中最好的部分”，因此“让我们服从理性的指导”，它是“人性中另外那一部分，使我们回想灾祸，哀不自禁的那个部分，也就是无理

① 《理想国》第十卷，同上书，第 87 页。

② 《法律篇》第二卷，卷八，蒋孔阳译，《西方文论选》上卷，第 46—48 页。

③ 《斐利布斯篇》，同上书，第 298 页。

④ 《斐利布斯篇》，同上书，第 293 页。

性，无用而且怯懦”^①。然而，在悲剧性和喜剧性的文艺里，痛感却和快感并存，快感也非真正的快感，而是和痛感混合起来。“人们在看悲剧时是又痛哭又欣喜”，“在哀悼和悲伤里感到那夹杂痛感的快感”。“我们在看喜剧时的心情也是痛感夹杂着快感。”^②“在哀悼里，在悲剧和喜剧里，不仅是在剧场里而且在人生中一切悲剧和喜剧里，还有在无数其他场合里，痛感都是和快感混合在一起的。”^③于是，柏拉图提出，凡和痛感混合在一起的快感，并非真正快感，因为以悲剧中他人的灾祸来满足自己的哀怜癖，从而产生快感，有朝一日自己亲临灾祸，便无法控制，哪里还能忍耐、镇静，应付裕如？自己平时引为羞耻而竭力避免的言行，在喜剧里看到了却不嫌粗鄙，反而产生快感，这也是应该的吗？因此，悲剧性和喜剧性的文艺都无足取了。言外之意，能够提供真正的快感的，不是诗剧，而是上文所说的颜色、气味和声音等美的形式了，或者说形式美的快感远胜于悲剧和喜剧中与痛感夹杂的快感。

柏拉图的文艺观和美学观，对欧洲文艺批评的发展产生深远影响。首先，就哲学对文艺观所起的作用而言，柏氏的“理念”、“理式”演化为新柏拉图主义者普罗提诺的“太一”，使文艺理论更加沾染神性或宗教色彩；中世纪时期由于经院哲学的熏陶，艺术被目为对上帝（亦即理念、太一）的摹仿，完全沦为宗教的附庸；十八世纪启蒙主义时期的康德、歌德和席

① 《理想国》第十卷，同上书，第84页。

② 《斐利布斯篇》，同上书，第294页。

③ 《斐利布斯篇》，同上书，第297页。